# L'ART D'EGLISE

*REVUE DES ARTS RELIGIEUX ET LITURGIQUES*

PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ

1950 XIXe ANNÉE N° 4




VÉZELAY : *Chapiteau*

# ART ROMAN - ART D'ÉGLISE

# L'ART D'EGLISE

*Précédemment :*

L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE – 1950 – XIX[e] ANNÉE – N° 4

*RÉDACTION ET ADMINISTRATION :*

ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ-LEZ-BRUGES (BELGIQUE)


## *Conditions d'abonnement pour 1950*

BELGIQUE : 130 francs belges – Compte chèques postaux N° 965.54 – Apostolat liturgique, Abbaye de Saint-André-lez-Bruges.

BRÉSIL : 98 Cr dollars – Livraria Delinee, rua Senador Feijo, 29, Caixa postal 73-B, Sao Paulo.

CANADA : 3,50 dollars – Service général d'abonn[ts], Benoît Baril, 4234, rue De Laroche, Montréal 34.

COLOMBIE : Dr Jorge Kibédi, Universitad Javeriana, Calle 10, n° 6-57, Bogota.

CUBA : 3,50 dollars – Gustavo Amigo, Colegio de Belen, Apartado 221, La Habana.

ESPAGNE : 80 pesetas – Libreria Martinez Perez, Banos Nuevos, 5, Barcelona 2.

FRANCE : 750 francs français – Compte chèques postaux, Paris N° 368,09 – Société liturgique, service abonnements, 57, rue de Rennes, Paris 6[e].

HOLLANDE : 12 florins – Gironummer 85.843 – Boekhandel H. Coebergh, Gedempte oude Gracht, 74, Haarlem.

ITALIE : 1800 lires – Compte chèques postaux 1/30.184 – Padre Leonello Vagaggini, 19, Via Porta Lavernale, Roma.

MEXIQUE : 3,50 dollars – Libreria Orientalista, Apartado 2226, Mexico.

PORTUGAL : 90 escudos – Libreria Baptista e Padilha 30, 2° rua Eugenio dos Santos, Lisboa.

SUISSE : 14 francs suisses – Compte chèques postaux IIa 109 – Librairie Saint-Paul, 130, place Saint-Nicolas, Fribourg.

URUGUAY : 7 pesos – Juan Antonio Corlazzoli, Cisplatina 1246 bis, Montevideo.

AUTRES PAYS : 150 francs belges, par chèque sur banque belge ou par mandat postal international.

N. B. – *Prière instante d'indiquer clairement, avec son nom et son adresse, sur le bulletin de versement, la destination du paiement : Abonnement pour 19... à « L'ART D'ÉGLISE ». En cas de réabonnement, prière de rappeler le numéro d'abonnement, qui figure sur la bande adresse.*

L'abonnement se prend pour les quatre numéros de l'année

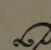
# Sommaire



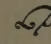


NOTE DE LA RÉDACTION

*Désirant garder aux reproductions de ce fascicule le maximum de place, nous avons laissé à la revue* Témoignages *(Cahiers de La Pierre-Qui-Vire, Yonne, France) le soin de publier un ensemble de textes qui lui est donc strictement complémentaire. Pour se procurer cette étude qui s'intitule* Actualité de l'Art roman, *nos lecteurs de France sont priés de s'adresser à* Témoignages. *Nos lecteurs de Belgique et de l'étranger pourront se la procurer en s'adressant à* L'Art d'Église. *Prix : 40 francs belges.*







*On peut encore se procurer la série complète des années 1946-1949 de* « L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES » *formant un tome, avec tables.*

# ART ROMAN - ART D'ÉGLISE

PAR DOM CLAUDE JEAN-NESMY
*Moine bénédictin de La Pierre-qui-Vire*

S'IL est un art d'Église, c'est bien l'art roman. De là son attrait et son influence sur l'art sacré d'aujourd'hui.

Il convient pourtant de bien comprendre la portée véritablement exemplaire des basiliques romanes. Ainsi, l'on ignorerait tout l'essentiel de leur enseignement si l'on se contentait d'y voir ce que peut être une église bâtie par la communauté pour une communauté.

Sans doute, cet art-là fut-il communautaire. L'on ne considérait pas alors l'artiste comme un mage inspiré de Dieu, qui ne relevât que de son génie propre, et qui pût s'isoler fièrement dans une tour d'ivoire. Artisan, homme de métier, d'un métier entre beaucoup d'autres, il pouvait être fier de sa maîtrise et de son habileté, mais il restait socialement intégré dans le peuple, et, s'il travaillait, ce n'était point comme un dieu, soucieux de sa seule gloire, mais comme le délégué d'une communauté, au service de laquelle il mettait son intelligence et ses capacités inventives. Ainsi la basilique, réalisée d'ailleurs en équipe, parfois même avec le concours du peuple tout entier, était d'abord une œuvre exécutée pour répondre à des besoins précis, une œuvre sociale, au vrai sens du mot. Il n'est pourtant pas dans mon intention d'analyser ici les avantages d'une telle conception de l'art (1). Mieux vaut passer directement à l'essentiel de notre sujet.



*Abside de* SAINT-NECTAIRE (*Puy-de-Dôme*). (*Photo Gybal. Extraite d'un livre de A. Gybal, à paraître, sur l'art roman auvergnat.*)

Art communautaire, art social, en effet, ce n'est pas encore assez dire. Ce n'est point, en tous les cas, dire que l'art roman soit art d'Église, du moins à proprement parler. Car l'Église est une société d'un type très spécial, unique même, puisque c'est une société surnaturelle.

Voici donc la question que nous devons résoudre pour savoir sur quels points exacts cet art peut nous servir d'exemple : le propre de l'art roman n'est-il pas que ses caractéristiques fondamentales correspondent aux aspects théologiques qui définissent l'Église dans sa réalité globale, de telle manière qu'une église romane soit en quelque sorte le symbole de l'Église ?

---

(1) Tout à fait complémentaire à ce numéro de *L'Art d'Église*, doit paraître, en juillet 1951, un Cahier de *Témoignages* (cahiers trimestriels de « La Pierre-qui-Vire », Yonne - France) où figureront des textes qui appuieront ce qui a été dit ici. Centré sur l'idée de « l'Actualité de l'Art roman », il montrera comment l'art moderne a retrouvé la plupart des éléments de la technique romane, sans réussir jusqu'à présent à en faire la synthèse par méconnaissance de l'esprit qui en est l'unité, et dont tous les articles chercheront à percer le mystère. On a donc réservé pour *L'Art d'Église* ce qui paraissait mieux adapté à son caractère et à sa présentation : d'une part, un exposé d'ensemble pour rappeler la valeur, symbolique de l'Église, qui est celle de l'art roman; d'autre part, une divulgation des recherches faites à La Pierre-qui-Vire, sur la construction plastique des sculptures et des fresques de cette époque, recherches que seule une revue très illustrée pouvait publier. En un tel domaine, en effet, c'est l'œil de chaque lecteur qui doit être son propre juge, les explications que nous pouvons y joindre n'étant qu'accessoires, hypothétiques – comme toute *interprétation* – alors que les documents photographiques doivent décider *du fait* : est-ce que, oui ou non, ces œuvres si diverses présentent dans la construction les analogies que notre analyse y retrouve?

Cette question n'est pas pour nous étonner. On sait à quel point la liturgie de la dédicace des églises insiste sur le parallélisme entre cette « construction », entre cet assemblage de pierres bien taillées, et la société des croyants dont saint Paul déclare solennellement aux Corinthiens que Dieu seul en est l'architecte. Par conséquent, dans la pensée de notre Mère, toute église devrait être son symbole, devrait être construite pour signifier aux hommes la réalité mystérieuse où elle les introduit. De façon qu'entrer dans une église, ce soit une invitation à resserrer ses liens avec l'Église, et donc à se retrouver en Dieu, par et dans l'Église. L'Eglise, en effet, corps mystique du Christ, Dieu fait homme, est le seul lieu – j'entends ce mot, ici, au sens où l'on parle de lieu géométrique – où les hommes peuvent rencontrer Dieu et s'unir à Lui, dans la foi. Mais j'ai tort d'employer cette image mathématique. L'Église, au contraire, est une réalité d'autant plus réelle que, plus complexe, elle est humaine et divine tout à la fois, comme Jésus-Christ. Son symbole, par conséquent, devra tenir compte de cette richesse interne, et l'on ne concevra point une église catholique selon le modèle d'un temple protestant. La basilique romane répond à son exigence symbolique en ce que d'abord son architecture même est *fonctionnelle*, à l'image du corps mystique; ensuite parce que *le respect du matériau* rappelle que le corps mystique de l'Église s'incarne en une société *visible*. Enfin, parce que son iconographie est un *symbole* du monde surnaturel que le croyant vient chercher dans cette basilique.

### Caractère fonctionnel de l'art roman

Le caractère le plus fondamental de l'art roman, c'est que la fonction commande la décoration (1). Autrement dit, le sculpteur ou le peintre ne travaille point à sa guise, libre d'orner comme bon lui semble un cadre architectural donné, fût-ce même aux dépens de ce cadre. C'est l'abus où tombe normalement l'art baroque : les fantaisies, la virtuosité du décorateur cachent sous de multiples trompe-l'œil une architecture qui n'a plus d'autre but, semble-t-il, que de fournir un support à ses imaginations. Art individualiste, trop soucieux de laisser au génie ses droits qu'on estime illimités ; art de musée, en somme, puisque l'édifice n'y est plus que prétexte et abri d'œuvres d'art.

Rien n'est plus opposé à l'Église du Christ que cette anarchie. Toute œuvre divine, au dire de saint Paul, est ordonnée; la puissante hiérarchie ecclésiastique en témoigne pour sa part, l'église romane aussi. Le peintre n'y accroche point de tableaux, il devient fresquiste, c'est-à-dire qu'il doit orner un mur. Il aura donc pour loi première de ne point masquer ce mur, de ne point le trouer par de fausses perspectives, mais d'organiser le monde de ses figures suivant les deux seules dimensions que comporte, en fait, la surface de son mur. Il ne se fera donc aucun scrupule à déformer l'aspect des choses pour les faire entrer dans un monde sans profondeur. Bref, il méprisera le faux réalisme du trompe-l'œil pour être plus « réaliste », je veux dire plus attaché aux données réelles, concrètes, architecturales sur lesquelles il travaille. Ce n'est point lui qui impose ses idées ou ses formes – pas d'idéalisation, point d'idéalisme – mais au contraire, il se met au service de l'architecture, pour que le mur soit mieux fait, plus évidemment « un mur ».

Tout de même, le sculpteur ignore la statue, inutile et sans objet, qui encombrera nos églises par la suite. Lui aussi, il ne sculpte pas « ses œuvres », il travaille à l'œuvre commune, il orne seulement les parties importantes de l'édifice, attirant ainsi l'œil sur les centres vitaux de l'église. Et comme, en architecture, l'important est de soutenir le mur ou la voûte, il s'attache à sculpter avant tout bases et chapiteaux, c'est-à-dire ce qui porte le reste de la construction.

### L'exemple de Vézelay

Le plus beau résultat de cette hiérarchie, et des sacrifices qu'elle demande aux artistes, c'est que la nef romane s'impose d'un bloc, comme une parfaite unité. Prenons pour exemple Vézelay, dernier fleuron de la couronne des basiliques romanes. Tardive, elle porte à son point d'achèvement et presque d'éclatement la technique romane. Tous les visiteurs de Vézelay connaissent le choc ressenti à l'entrée de ce monde nouveau. Mais d'où vient ce choc ? Sa violence est due à ce que, d'un seul coup, l'œil a profité, sans même qu'il se l'explique, des multiples trouvailles que l'architecte a exploitées pour souligner le monde où l'on entrait : la hauteur des voûtes, très supérieure à ce que pouvaient exiger les besoins matériels de l'édifice, donne un excédent de volume, donc une sorte de vide intérieur qui produit, par symétrie, une impression de « volume intérieur » - autrement dit de vie intérieure, et donc libère l'âme, lui rend possible une prière qui soit un approfondissement du « volume intérieur », bref, un recueillement et la rencontre avec Celui qui l'habite : « Car Il est grand Celui qui se cache en Toi », comme le chante Isaïe. En même temps aucun dépaysement, aucune impression d'écrasement par suite de l'ampleur de la nef et du souci qu'a eu l'architecte de diviser cette hauteur excessive en trois registres de proportions harmoniques, par des bandes sculptées. (Ceci vérifiant que le sculpteur ne travaille jamais sans raison architecturale). En même temps encore, le rythme des pilliers, l'alternance des tons aux doubleaux qui soutiennent et scandent la voûte, le développement continu de la haute bande sculptée sur un motif indéfiniment répété comme une chaîne sans fin, tout cela met l'œil en mouvement, lui permet d'apprécier et de mesurer, comme on ferait en marchant, l'envergure de la nef. En même temps enfin, le rejet des fenêtres qui l'éclairent – fort bien, ma foi ; quel mauvais plaisant a-t-il accusé jadis cet art d'être un art des catacombes ? — limite ces ouvertures à leur rôle exact, qui est de laisser passer la lumière, et non point d'exciter à regarder au dehors.

Résumons-nous : assez vide pour inviter au silence et au recueillement, refusant l'envol gothique pour demeurer familière cependant, et pleine d'un mouvement intérieur

---

(1) Cette loi primaire de l'art roman a été découverte par H. Focillon, dont les deux ouvrages principaux *L'Art des sculpteurs romans* (éd. Leroux) et *Art d'Occident* (éd. A. Colin) restent désormais la base de toute recherche dans ce domaine.

jui n'a plus besoin de s'évader vers le ciel, encore moins vers l'extérieur, tout cela, n'est-ce pas merveilleusement, spirituellement adapté aux besoins de la prière catholique ? Mais tout cela est obtenu d'abord par la stricte discipline jui règle et hiérarchise toutes les activités, pour mieux ıssurer l'effet global, et faire de cette maison des hommes a maison de Dieu.

## RÉALISME FONCTIONNEL DES SCULPTURES ROMANES

Hâtons-nous de le préciser : cette ascèse sociale n'en-raîne pourtant aucune exténuation spirituelle. Peut-être nême, sur ce point, les romans ont-ils mieux gardé l'équi-ibre que leurs successeurs gothiques, si désireux de mar-quer l'envol et le désir du ciel qu'ils en ont amoindri la saveur charnelle de leurs cathédrales. L'idéalisme gothique n'est pas seulement un mot ; et si, avec le temps, l'art lamboyant multiplie les effets, ce sont effets de virtuosité, ıffirmation d'une richesse et d'une splendeur subjective, jui est encore, d'une certaine façon, un mépris de la réalité objective, matérielle.

Ce ne sont pas les romans qui auraient sculpté une « tour de beurre » dans de la pierre, comme on fit à Rouen (1) : cette pierre, ils la respectaient trop pour la dénatu-rer ; ils savaient sa valeur de pierre, matérielle, sans doute, mais réelle, véridique. Et mieux vaut une vraie pierre, même sans représentation, qu'un de ces faux bonhommes dont l'image – en nos squares – fait oublier la pierre dans aquelle on l'a représenté ; car la vérité est plus réelle que le simulacre, et du sensible qui soit réel vaut mieux qu'une nvention mensongère de l'esprit. En somme, nous retrou-vons ici l'idée que les sculpteurs romans étaient réalistes autrement que nous.

Pour mieux fixer la forme contemplée, l'artiste de nos ours modèle son sujet sur une maquette en glaise. Rien n'est plus docile que cette matière, molle sous ses doigts, rien qui puisse traduire plus exactement ce qu'il prétend exprimer. Matière sans noblesse, il est vrai, sans caractère, puisqu'elle n'a point de résistance, mais qu'importe, puis-que toute la noblesse d'une œuvre est censée venir de sa conception, du génie de celui qui l'a pensée. C'est telle-ment cela, qu'une fois sa maquette achevée, le sculpteur classique laisse dédaigneusement à un ouvrier le soin de a reporter sur de la pierre. L'exécution est sans intérêt, l'art étant ailleurs : dans la pensée de l'artiste.

Mais comment son œuvre ne mentirait-elle pas ? Il l'a exécutée par additions et par retouches successives, par modelage. Qu'il ait, comme Rodin, le génie furieuse-ment « appropriateur », et la trace de ses doigts restera mprimée dans la glaise. Dans la glaise, passe, mais dans la pierre, où sa maquette est transposée ? Le mensonge transparaît ; cet art est contre nature, il imprime à la pierre une marque de noblesse incompatible avec sa matière, dure, franche, qui se taille avec netteté, par éclats.

(1) L'expression autant que l'exemple lui-même n'est prise ici, est-il besoin de la rappeler, qu'en un sens symbolique. En fait la tour le beurre a peut-être mérité son nom pour un motif plus relevé : elle aurait été construite grâce aux fonds provenant des économies de carême – des économies sur le beurre ! – Peu importe. Je voulais seulement rappeler ici un exemple d'une virtuosité qui s'exerce à contre-sens des exigences du matériau.



VÉZELAY (*Yonne*). *Église abbatiale de la Madeleine* (XIIe *siècle*). (*Photo Mélie.*)

Quand Fernand Py me disait : « Je ne puis utiliser un même sujet, selon que je taille en de la pierre, du bois ou de l'ivoire. La matière m'impose, par sa consistance même, par la manière dont elle se fend, des thèmes larges, ou plaisants, ou précieux et recherchés », quand Fernand Py me faisait ainsi part de son expérience du matériau, je croyais entendre parler les sculpteurs médiévaux, techni-ciens de la taille directe, eux aussi.

Ceux-là connaissaient leur matière. Une sorte de conni-vence s'était établie d'elle à eux, et dans cette sympathie entrait une large part de compréhension, de respect, voire même de religion. On aurait tort, en effet, de croire que l'art sacré gagne à idéaliser. C'est dans la philisophie plato-nicienne ou bien dans l'hindouisme que le spirituel s'op-pose au charnel, mais non pas dans l'Église catholique. Dieu fit les pierres aussi, elles sont bonnes, par conséquent,

dans leur ordre. Ce qui répugne à l'esprit ce n'est donc pas leur valeur sensible, mais que l'homme se constitue en face d'elles comme un artiste créateur, maître d'imposer à son gré toutes ses fantaisies à une matière indéfiniment « plastique » ; c'est que l'homme cesse de travailler à la création de Dieu, pour y substituer la sienne propre. *Homo additur naturae* : dans la conception traditionnelle qui est « religieuse » au sens étymologique de ce mot, l'artisan travaille dans le sens de la nature, il la perfectionne seulement, exploitant des virtualités réelles, voulues par Dieu. Ce n'est point un démiurge, rival de Dieu, mais le fermier de la création. Il ne s'est point érigé orgueilleusement comme un centre autonome ; il reste dans son ordre, qui est celui de la création entière ; il reste *relié* aux choses et à Dieu. Relié – *religare* – religion – religieux.

L'église romane gagne à ce réalisme « religieux » un surcroît de richesse, qui, pour être matérielle, n'est pas pour autant négligeable. Partout la pierre exulte et vibre sous la lumière, Rodin l'avait bien vu (1). On reste stupéfait d'une sûreté si géniale, alors même que tous les artisans sont loin d'être également pleins de génie. Sur les quelque deux cent cinquante chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire, sur les cinq cent de Conques, on en trouverait à peine dix qui ne soient en harmonie avec leur matériau. Que dis-je, même la plus modeste pierre insérée dans le mur est « taillée », elle aussi, et le joint qui l'associe aux autres, sans la noyer dans une masse amorphe, la fait vivre d'une vie tout à la fois propre et communautaire.

Ce n'est pas que je veuille, ici, m'étendre en un facile parallèle avec les « pierres vivantes » du corps mystique, ou le respect de la personnalité dans l'Église de Dieu. Le développement prêterait à trop de littérature, encore qu'il aurait le mérite de souligner à quel point l'utilisation moderne du béton à la place des pierres nous prive d'un symbolisme incontestable.

C'est autrement, à mon avis, que la taille romane des pierres témoigne de l'Église catholique : par sa valeur sensible elle-même. Que le mur s'impose avec sa pesanteur, son aplomb, que l'on sente la voûte peser lourdement sur les piles, écrasant les chapiteaux, c'est peut-être plus catholique, à tout prendre, que l'élan gothique toujours un peu suspect de catharisme.

L'Église est telle, parfaite sans doute, sans tache ni souillure, soumise pourtant aux mille faiblesses de l'homme, si prompte aux décadences lamentables, mais en même temps, et dans la mesure précisément où elle accepte sa faiblesse charnelle, si humaine et pleine d'un sage équilibre.

### Liberté de l'iconographie romane

De cet équilibre, ou mieux de cette hiérarchie entre le corps et l'âme de l'Église, la basilique romane est encore un symbole.

J'ai insisté, en effet, sur la valeur sensible de cet art ; il convient maintenant de montrer comment cette sensibilité ne s'oppose point à son rôle, qui est évidemment spirituel, de par la destination même de l'édifice – qui doit être de nous introduire dans le monde des réalités surnaturelles. C'est toute la question de l'iconographie romane.

Il convient tout d'abord de bien le remarquer : cet art ne semble point attribuer à l'image une place primordiale. En certaines basiliques, sur des centaines de chapiteaux, à peine quelques-uns représentent-ils un sujet bien défini. Quand même le sculpteur userait de formes reconnaissables, il les assemble avec une liberté qui peuple de monstres horribles ou ridicules le temple du Seigneur, sans qu'on ait, bien souvent, le recours d'y voir des figures démoniaques.

Même les thèmes iconographiques sont traités avec une liberté étonnante. L'homme y perd sa stature normale, sa tête est aussi longue que ses jambes, et bien plus volumineuse ; ou bien, au contraire, il s'étire en sauterelle, comme sur le tympan d'Autun. Allons plus loin encore : les différentes scènes imagées sont réparties dans l'édifice avec une totale absence de logique, au hasard, à tout venant, semble-t-il.

Évitons d'abord le grossier anachronisme de supposer chez ces artistes les préoccupations des âges suivants. Si l'artiste roman n'ordonne point ses thèmes avec l'art des gothiques, s'il n'idéalise point ses figures, s'il ne se soucie guère de « réalisme », ce n'est point qu'il soit ignorant, naïf ou mauvais observateur de « la nature ». Il serait facile d'avancer ici des preuves multiples que les romans connaissaient *toutes* les sources iconographiques utilisées par les sculpteurs de nos cathédrales, et qu'en fait de technique, ils n'étaient point manchots. Prenons-en pour exemple le fameux tympan de Vézelay. Le sculpteur a tout de même été capable de tailler les pieds du Christ en pleine forme, et rien n'est plus difficile, au dire des gens du métier. S'il évite de figurer les plis du vêtement également en ronde bosse, c'est d'abord qu'il respecte la vérité de son tympan, haute pierre dressée, et garde la surface plane de la pierre, se contentant de la creuser profondément. (Alors que les pieds étant sur un plan incliné qui réunit le tympan au linteau, il ne craint plus d'affirmer le volume de ce qui s'inscrit dans une profondeur, c'est-à-dire dans un volume.)

Visiblement, les artistes de ce temps cherchaient autre chose, voilà tout, et l'on ne saurait trop les en féliciter, car ils y ont gagné ce qui fait peut-être par dessus tout la valeur chrétienne de leur art.

### La conception ultérieure de l'iconographie

L'iconographie, en effet, au sens courant de ce terme, est toujours une représentation. Plus ou moins idéalisée peut-être, mais toujours occupée de traduire en images des scènes ou des réalités précises, j'allais dire *sensibles*. Dieu même, en sa Trinité, se voit ainsi représenté par trois beaux jeunes hommes dans telle miniature célèbre de Fouquet.

Mais on notera qu'il s'agit ici d'une « sensibilité » toute autre que celle dont je parlais tantôt à propos des romans. Non point d'une sensibilité brute, pour ainsi dire, comme d'une qualité objective donnée à la pierre par la manière dont elle fut taillée. Mais plutôt une aptitude à être sentie, à provoquer l'émotion de l'homme.

(1) Dans son livre : *Les Cathédrales de France*, qu'il faut recommander à tous.



VÉZELAY. *Tympan central du narthex. Le Christ en gloire. (Photo Mélie.)*

La sensibilité de l'art post-roman déplace donc son centre de gravité ou plus exactement de polarisation. L'iconographie est orientée vers l'homme, elle s'adresse d'abord à l'œil qui est sans doute le sens le plus détaché de son objet, puisqu'il en transporte l'image à l'intérieur de sa chambre noire. Par l'œil, ce qui est finalement « ému » en nous, c'est une certaine sensibilité, qui peut être religieuse d'ailleurs, et nous toucher jusqu'aux larmes, je n'en disconviens pas.

Voit-on cependant les déficiences et les dangers de cette iconographie pour la vie chrétienne ? Elle représente essentiellement des scènes sensibles, visibles. Or le monde surnaturel n'est point visible, il ne tombe que sous les prises de la foi, dont l'objet est justement ce qui ne se voit point. Voici donc une iconographie chrétienne, mais qui répugne, par sa nature même, à représenter l'essentiel du christianisme !

Je sais bien que les scènes représentent différents aspects de cette révélation objective : la nativité, la résurrection, la sanctification des apôtres au jour de la Pentecôte, etc. Mais ce n'est point le mystère qu'on pourra jamais représenter. Avec ou sans barbe, une figure humaine n'est point signe de Dieu ; les délicieuses gentillesses de l'offrande des bergers, la noblesse des saints aux portails des cathédrales, tout cela ne donne du surnaturel qu'une enveloppe, bien terrestre, bien anecdotique, et n'atteint la réalité profonde que par sa frange.

Si encore l'iconographie se contentait de donner corps à la réalité divine dont est faite notre vie chrétienne ! Mais ce qui devient tout à fait dangereux c'est que, du même coup, elle invite l'esprit à suivre une pente où il n'est d'ailleurs que trop porté.

Image centrée sur l'homme, ai-je dit, éveillant son sentiment religieux. Mais l'émotion, même religieuse, n'est point la foi, qui est au contraire adhésion à un donné objectif, fût-ce au mépris des réactions subjectives. L'iconographie risque bien d'attirer l'homme en lui-même, elle éveille en lui une résonance si profonde qu'on peut la croire religieuse ; savoureuse, mais tout de même un peu trop. Comment ne s'y complairait-on pas ? Cette gourmandise de l'esprit paraît si haut placée, presque la foi, en somme ! Pas tout à fait cependant, car, finalement. c'est en lui-même, dans sa joie propre que l'esthète se complaît. Non pas en Dieu... Si son émotion reste, par sa pointe, religieuse encore, du moins est-ce bien impur, bien mêlé de satisfaction personnelle. Et l'on comprend les duretés de saint Jean de la Croix pour les images pieuses.

*Collatéral nord de* Vézelay. *L'envol du pilier gothique (au fond) est une négation du rôle « fonctionnel » admirablement respecté au contraire par les piles romanes qui portent visiblement leur voûte. (Photo Yvon.)*



## Symbolisme plastique des romans

Est-ce pour cela aussi que les romans usaient avec tant de discrétion de l'iconographie ? Ils ne la rejetaient pourtant pas complètement. Ils savaient l'utiliser au besoin avec beaucoup de minutie – témoin certaines paraboles ou scènes évangéliques scrupuleusement sculptées sur tel ou tel chapiteau, sans en omettre un détail – mais enfin ils n'en faisaient jamais le moyen unique ni même le moyen premier de l'« édification » du chrétien qui entrait dans l'église. Leur iconographie restait ce qu'elle est toujours au fond : anecdotique, plus reposante qu'édifiante.

C'est qu'ils avaient à leur disposition de meilleurs moyens pour mener l'âme à faire un acte de foi. Ils usaient d'un symbolisme non point littéraire et donc toujours extérieur à l'œuvre – comme celui auquel se condamna l'iconographie telle qu'on l'entendra plus tard – mais plastique, émanant directement des formes elles-mêmes comme telles.

Rappelons-nous les termes du problème : il s'agit pour des artistes dont le moyen d'expression est fondamentalement matériel de provoquer un acte de foi en une réalité surnaturelle – Dieu, le Christ ou l'Église. Comment lancer l'esprit bien plus loin que le support sensible, qui doit jouer ainsi le rôle de tremplin ? C'est, par définition même, le rôle du symbole. Qu'on se rappelle l'usage fait par l'Église d'éléments matériels : eau, pain, vin, huile, imposition des mains, pour signifier la grâce, c'est-à-dire pour mener l'esprit plus loin que les signes matériels mais dans leur prolongement, car il y a rapport entre l'eau et la purification de l'âme, entre le pain et la force de la nourriture. Le sculpteur roman ne procède pas autrement : il travaille sur des signes matériels, aussi réels que l'eau et le vin, et il ne craint pas plus d'accuser leur matérialité (la valeur sensible des pierres) que la liturgie ne dissimule le réalisme de l'eau ou du vin, matières du sacrifice, ou même des palmes et des autres sacramentaux qu'elle met à la disposition des fidèles.

Mais, comme dans la liturgie encore, cette sensibilité reste pure : valeur « objective » d'une chose, et non point prétexte à des émotions esthétiques. Elle n'est donc pas une fin, elle n'est pas faite pour que l'œil s'y arrête et s'y repose. Une église n'est pas un musée, et l'on se condamne à ne rien comprendre au tympan de Vézelay, par exemple, si l'on vient le visiter en touriste. Mais non, ce tympan est au-dessus d'une porte. Il n'est point fait pour arrêter, mais

pour que l'on sache où l'on se propose d'entrer. La sensibilité qui restera pure, qui ne sera point entraînée dans l'orbite de l'homme et de son émotion esthétique, acceptera de mener plus loin qu'elle. Comment cela? Par un symbolisme, ai-je dit, qui jaillisse de la forme elle-même, de la nature elle-même des choses.

### Valeur spirituelle des formes

On me reprochera sans doute d'entrer ici dans les ténèbres du moyen âge. La science, dira-t-on, a depuis longtemps fait table rase de ces préjugés d'un autre temps. Le symbolisme ne peut que faire sourire, comme une fantaisie sans fondement... Je pourrais répondre à cela que ce n'est plus tellement sûr, et qu'un esprit qui se pique d'être au courant de la science ferait bien de se renseigner sur les travaux de G. Bachelard, illustre tenant de la sociologie pourtant, qui vient, sans l'avoir prémédité, on le devine, de réhabiliter les vieux rêves creux de la poésie et de l'alchimie (1).

Mais laissons G. Bachelard, et comprenons plutôt qu'il n'y a point d'esprit scientifique dans la recherche historique si l'on ne commence par essayer d'entrer dans la mentalité des gens que l'on prétend étudier.

Les préjugés de l'archéologie la plus « scientifique » ont été, jusqu'à ces dernières années, tout simplement monstrueux : on expliquait l'œuvre romane comme si elle eût été le fait d'artistes animés de l'idéal classique de l'art, ou bien encore on expliquait tout à partir de l'idée, tout de même un peu grosse, même à priori, que l'histoire de l'art était une courbe unique d'un progrès continu, et que, par conséquent, le primitivisme des romans était dû à leur maladresse.

Il n'est pourtant pas besoin d'être grand clerc, ni aussi docte que M. Edgar de Bruyne (2) ou Émile Mâle pour comprendre que toute la pensée médiévale est marquée par le symbolisme. Et elle est de « type » symboliste tout simplement dans la mesure où elle est d'origine chrétienne. Si l'on veut savoir à quel point l'Église admet le symbolisme naturel, réel, des choses, qu'on relise les oraisons du dimanche des Rameaux ou de la Chandeleur. Qui donc s'en étonnerait d'ailleurs : la vie de l'Église, sacramentelle, n'est-elle pas de ce fait, par définition, de type symbolique ? Et s'il faut une justification philosophique, pourquoi une pensée qui affirme le primat de Dieu, et que tout dans la création sort de ses mains, s'étonnerait-elle que la matière même, inventée par Dieu, garde en quelque sorte la trace et comme le sceau de ses origines ? Qu'on relise les Pères de l'Église, qu'on relise saint Thomas d'Aquin, dans les chapitres de la Somme qu'il consacre à la création. Les formes elles-mêmes ont une valeur spirituelle, car en un certain sens – qui n'est plus celui d'aujourd'hui – la géométrie est, elle aussi, inventée par Dieu.

(1) Cfr ses quatre ouvrages : *Psychanalyse du feu* (Gallimard); *L'eau et les rives; L'air et les songes; La terre et les rêveries de la volonté ou du repos* (Éd. J. Corti).

(2) *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol. De Tempel, Bruges, 1946.

### Langage de la géométrie

Comment retrouver cette géométrie divine, comment apprendre à lire dans les formes du divin ? C'est tout le problème que les artistes du moyen âge eurent à résoudre pour faire un art réellement symbolique dans sa texture elle-même ; c'est donc tout ce qu'il nous faut retrouver si nous voulons pénétrer dans l'intimité de l'œuvre romane, en saisir le sens profond, réel.

Notre époque s'y prête mieux que nulle autre depuis le XIIe siècle, l'évolution de l'art contemporain ayant, par un curieux retour des choses, contraint les cubistes, — précurseurs plus heureux en cela que les abstraits eux-mêmes, — à réfléchir sur les formes simples, sur les pouvoirs de cette géométrie (qui n'a rien à voir, on le devine, avec celle de Descartes et d'un certain art abstrait, qu'il vaudrait mieux dénommer art industriel).

Albert Gleizes, en particulier, a réalisé, compris, publié les propriétés du carré ou du cercle. Les illustrations jointes à cet article montrent qu'il n'avait point tort.

Qu'une construction, trop savante pour n'être point voulue, se retrouve en des écoles aussi différentes que celles de Bourgogne et du Languedoc, de la Loire ou de l'Auvergne, qu'elle s'inscrive en des techniques aussi diverses que la sculpture, la peinture à fresque, la tapisserie ou l'enluminure, qu'elle triomphe en de simples chapiteaux, comme dans les plus majestueux tympans, cela paraît trop universel pour ne point inviter au moins à la réflexion.

On objectera peut-être aux documents que nous présentons que ces lignes tracées après coup sur des reproductions ne prouvent rien. Qu'on aurait aussi bien pu réaliser d'autres tracés, tout aussi pertinents ; qu'il n'est pas d'œuvre d'art, fût-elle baroque autant que celle de Rubens, où l'on ne retrouve ces courbes et ces schémas. Le tort le plus grave, à mes yeux, de toutes ces objections, c'est qu'elles ne sont pas scientifiques, c'est qu'elles révèlent seulement un refus à priori.

La philosophie esthétique aujourd'hui communément admise, – vieux legs d'ailleurs du romantisme – prétend en effet que l'art est essentiellement spontané, qu'il méprise toute règle et prend sa source unique dans l'inspiration de l'artiste, en ce qu'elle a de plus individuel. Toute œuvre est message, expression pure, si bien que l'originalité n'est pas loin de constituer le critère de cet art expressionniste.

N'appliquons pas, cette fois encore, *notre* idée de l'art aux œuvres anciennes, où l'on ne connaissait pas cette antinomie entre inspiration et technique. Ne déclarons pas, *avant* même d'avoir examiné sérieusement les tracés reproduits ici, que tout ceci est inventé après coup. Et si, par hasard, le propre de cet art roman était d'avoir trouvé le secret d'une conjugaison entre l'invention la plus audacieuse et le métier le plus méticuleux ?

Méfions-nous donc plutôt des préjugés de notre esprit et même des habitudes de notre œil. Car il est accoutumé par les œuvres classiques à juger de la beauté comme d'une harmonie donnée d'un seul coup et qu'il faut apprécier comme un ensemble, alors que, peut-être, il y a d'autres façons pour des œuvres plastiques de solliciter l'œil. A

preuve la peinture japonaise, qui doit se dérouler successivement ; tout le monde l'admet. A preuve, peut-être, un certain baroquisme, comme sembleraient l'indiquer les recherches de Paul Haesaerts. A preuve, enfin, les œuvres romanes, si nos tracés sont justifiés.

Ce qu'il faut, c'est *voir* d'abord, étudier, et critiquer ensuite, s'il y a lieu, mais ensuite seulement, et sur des exemples précis. Les documents présentés ici le permettront, et nous ne pouvons que souhaiter un tel examen. Mais, nous devons le dire, bien que nous ayons souvent montré ces photographies munies de leur schéma constructif, jamais encore, on ne nous a fait une critique réelle, précise, au lieu que l' « évidence » en parut toujours sauter aux yeux, à quiconque s'en approchait sans défiance préventive.

## Conclusion — Portée spirituelle de cet art d'Église

Fondamentalement ancrée en des figures plastiques dont la sensibilité est encore accrue par le respect que les artistes ont de leur matériau, l'œuvre sculptée ou peinte reste cependant axée sur des réalités invisibles, capables de signifier l'éternité, Dieu. Au fidèle qui entre à l'église, elle ne propose pas seulement une anecdote, faite pour le distraire, mais un rappel de la réalité où il entre, plus exactement encore, un rappel à l'ordre, une mise en branle, par l'œil, de toutes les « correspondances » spirituelles, une provocation à l'acte de foi. Ainsi préparé, le fidèle peut franchir le seuil, et profiter de l'autre symbolisme, architectural celui-ci, dont nous parlions au début de cet article, et qui, lui, plus subjectif, peut-être, crée à l'intérieur de l'homme comme un appel d'air qui le rend capable de s'assimiler, de s'intégrer à l'univers spirituel où il se trouve.

L'art humain a joué son rôle, qui n'est pas seulement de représenter les aspects multiples de la vie de l'Église, ni même d'en faire une représentation allégorique, mais bien d'inviter le croyant à prendre conscience de ce qu'il est, de sorte que, pour lui, entrer à l'église, ce soit aussi se réintégrer dans l'Église.

Qu'un tel symbolisme soit communément ignoré, ce n'est point pour nous étonner. Non seulement, de nos jours, la culture classique a tué le sens du symbole, mais, bien plus profondément, dans la mesure où le signe n'est qu'une orientation, une flèche tracée dans telle direction, ce qui manque aux innombrables touristes qu'attire le prestige des églises romanes, c'est le moteur qui leur permettrait de suivre la flèche, d'aller jusqu'au bout, et de faire acte de foi. Tout cela, évidemment, Baedeker ne suffit pas à l'enseigner, et peut-être, après tout, n'est-ce pas la moindre grandeur de cet art d'Église que seul un croyant puisse en connaître toute la portée spirituelle.

Sur ces deux pages : *Tympan d'*Autun (*Saône-et-Loire*). *École bourguignonne. Les figures en relief se détachent sur le fond lisse avec une clarté parfaite. Un étirement souligne les* verticales ; *différents registres cependant rappellent nettement l'*horizontale : *bande sculptée sous les pieds du Christ, ligne des genoux des hommes, puis des anges, différents étages des têtes, soubassement aux saints. Il est amusant de voir, par exemple, comment les quatre anges qui supportent la mandorle du Christ sont bien encadrés ainsi. — Double système d'*obliques *ayant chacune leur complémentaire à angle droit, dont les axes sont donnés par les jambes du*



*Christ et qui vont s'écartant. Il n'est pas inutile de souligner combien les mouvements des jambes s'articulent sur ces directions, par exemple le démon supérieur de l'extrême droite ou les deux élus de l'extrême gauche. Cette vue est celle du combat. — Les trompettes des anges annonçaient assez clairement la composition* circulaire. *Elle semble complexe mais fait l'unité de chaque scène (élus et damnés) et des deux registres principaux.* (*Photos Jahan.*)

Sur ces deux pages : *Tympan de* MOISSAC (*Tarn-et-Garonne*).

*École du Languedoc, reste beaucoup plus marquée par le souvenir de l'antiquité gréco-romaine, sculpture grasse. Les figures gardent leurs proportions, têtes presque réalistes. Pourtant le quadrillage s'affirme avec une régularité qui serait monotone si nombre d'indices ne faisaient présager une construction sur les obliques. Voyons l'ange de droite. Le cadre le définit entièrement, cependant la flexion de sa jambe donne deux obliques qui se retrouvent dans sa main et dont*

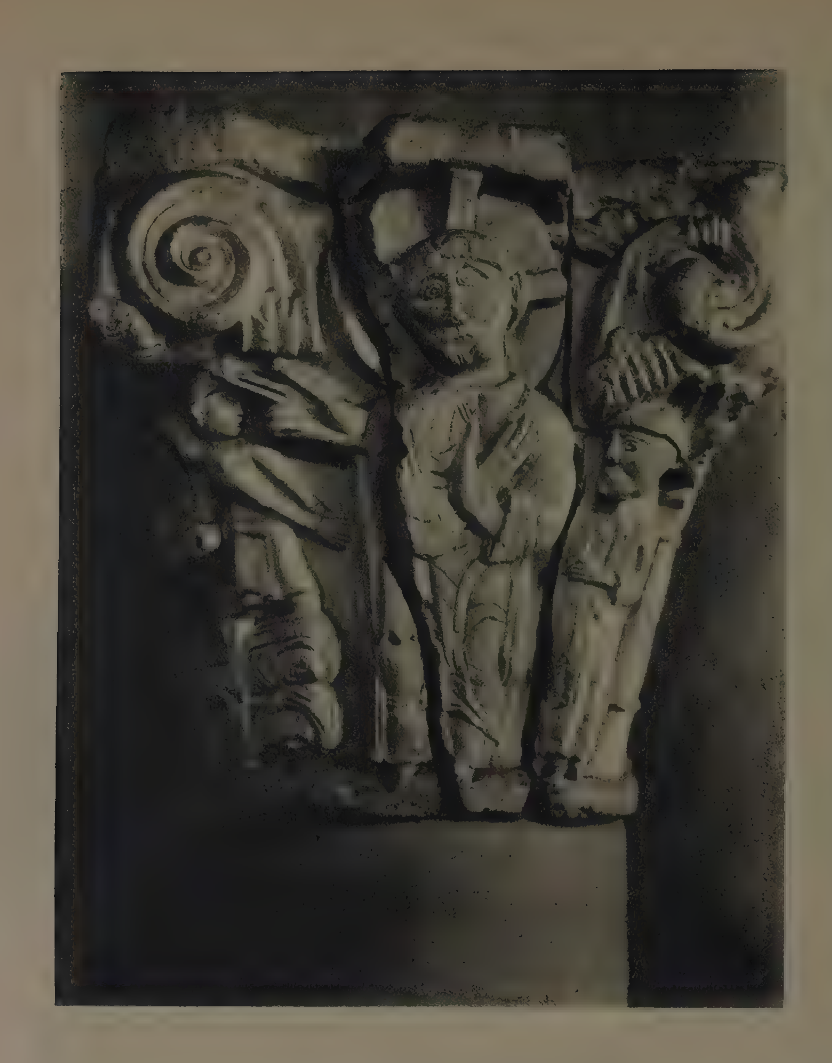
*l'axe est celui des jambes du Christ, et celui, si caractéristique de l'aigle, de l'ange, du lion et du taureau dans le tétramorphe. Il semble d'ailleurs qu'il y ait encore ici, comme en général, un autre système d'obliques, donné par le rouleau de l'ange et l'avant-bras qui le tient, et que l'on n'a point figuré par crainte de trop charger la reproduction. – Le bras de l'ange, par contre, n'entre qu'imparfaitement dans la construction sur les obliques. C'est qu'il amorce un mouvement circulaire qui s'élargit autour du Christ dans le tétramorphe d'abord, puis sur les vingt-quatre vieillards avec la plus grande évidence. A preuve l'orientation des têtes.*

Sur cette page et en haut de la page suivante : *Tympan de* CONQUES (*Aveyron*). *École auvergnate. N'atteint pas à la grandeur des tympans de Moissac ou d'Autun, dans la mesure où la division des registres superposés s'impose au dépens de l'ensemble : il n'est pas jusqu'à la taille en ronde bosse qui ne présage le tympan gothique. Trop bien masquée, la construction ne s'impose plus. On risque de se perdre dans l'anecdotique. Ces longues bandes horizontales assurent pourtant une stabilité à cette poussière de figures dont l'assemblage apparaît chaotique dès qu'on l'examine sous les obliques. Il paraît d'ailleurs notable que le côté gauche (droite du Christ) réservé aux élus soit laissé à des figures plus ordonnées, dont la verticale rend mieux compte, encore que la montée des têtes (de gauche à droite) rappelle assez les obliques. Le système des cercles répartit les figures en groupes cohérents, – comparer l'enfer sous les obliques et sous les cercles, – et imprime à l'ensemble un mouvement identique, principe dynamique d'unité.* (*Photos Jahan.*)

Ci-dessous : Annonciation *de* CONQUES. *École auvergnate. La banderole de Gabriel, la main de la Sainte Vierge, sont assez clairs. Les cercles surtout expliquent ici comment les deux personnages, murés dans leurs arcades et fuyant le centre, sont réunis pourtant en une figure unique.* (*Photos* Jahan.)

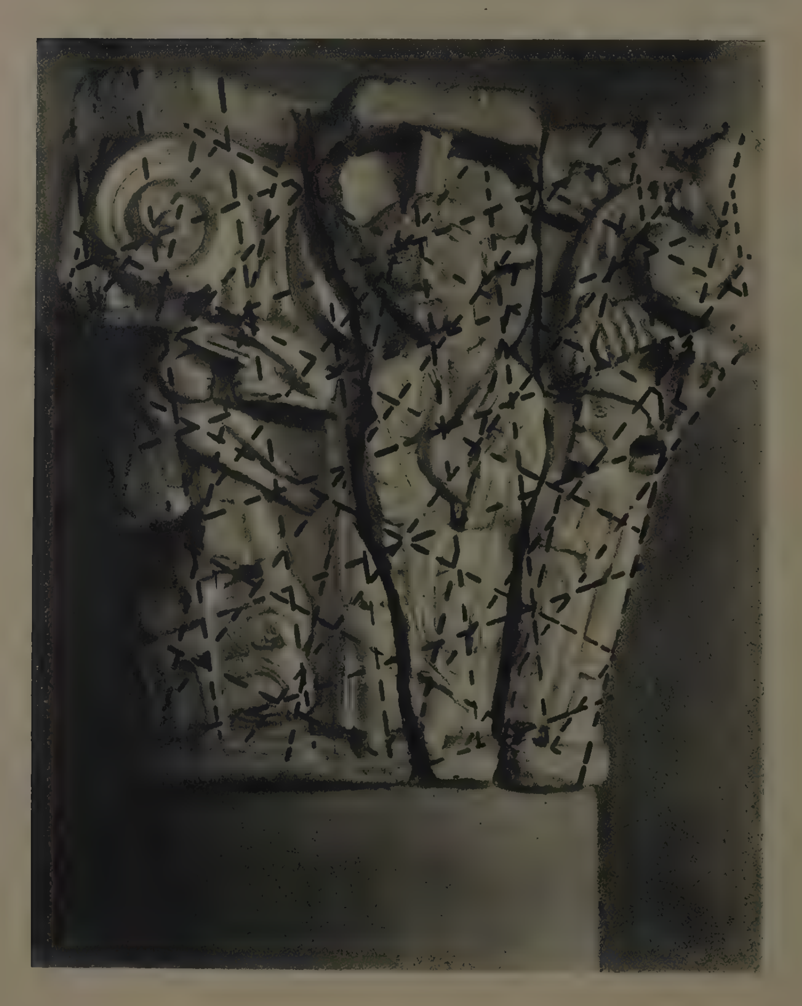


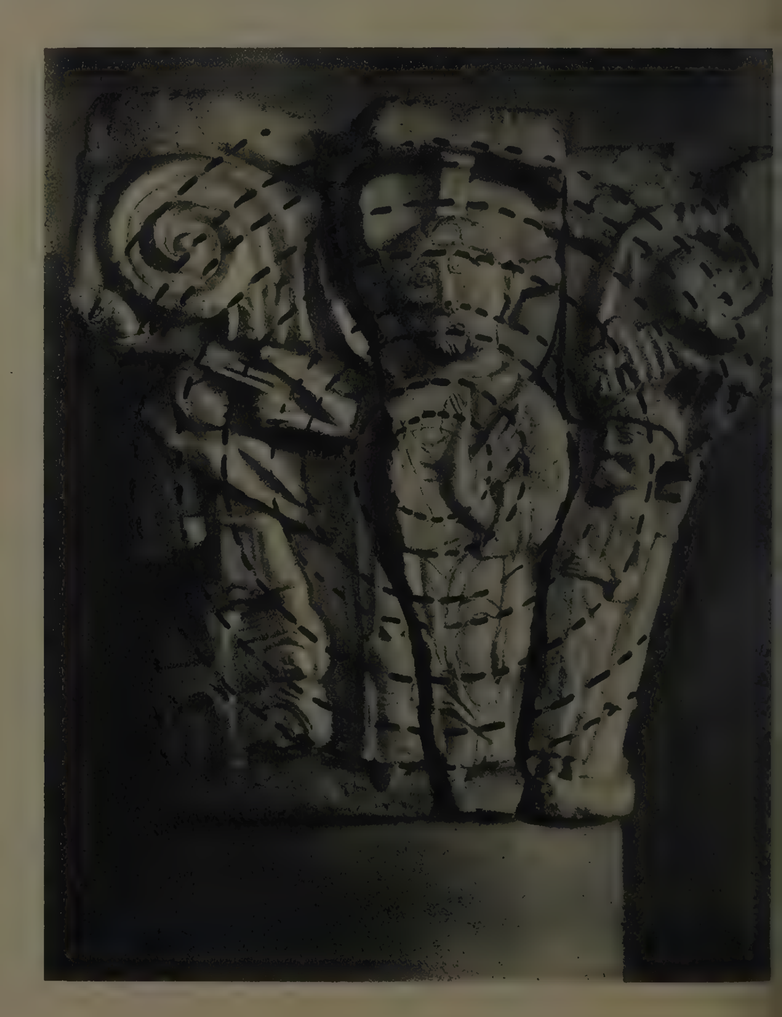






*Chapiteau provenant du transept de* Saint-Benoît-sur-Loire. *Un miracle de saint Benoît. Le corps du Christ s'évase suivant les obliques, elles-mêmes données par le galbe du chapiteau. Les mains (celle qui fait le miracle, commune à saint Benoît et au Christ) respectent peu l'anatomie, mais signalent admirablement les directions de la construction.*

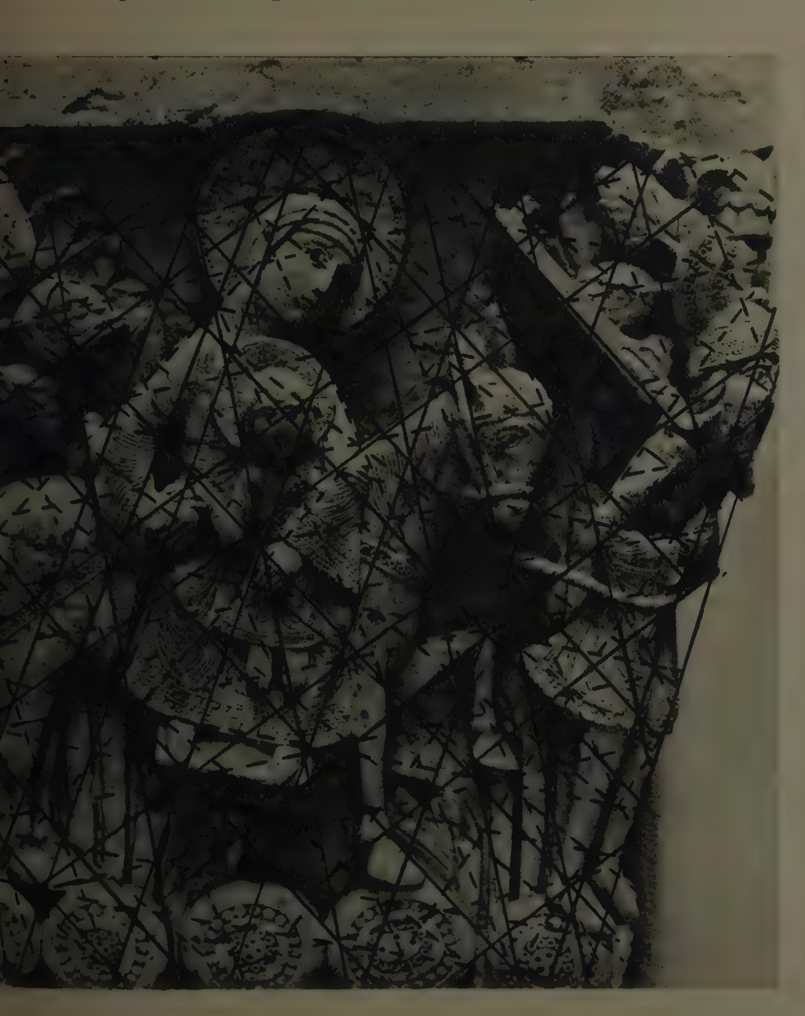








*Chapiteau de la cathédrale d'*Autun. *La fuite en Egypte. Même évidence dans la construction que sur le tympan (p. 80 et 81). L'âne donne à la fois les verticales et les obliques – mouvement, marche – ainsi que l'épée de saint Joseph (Pourquoi autrement cette épée?). Quant aux pieds de la Vierge, ils suivent le mouvement giratoire des cercles, dont le départ est donné par la boule que tient le Christ. (Photos Bulloz.)*





Ci-dessus : *Tout de même au chapiteau double du cloître de* LA DAURADE *de Toulouse, la double corbeille est à peine marquée dans le volume. Pourtant, la scène unique – décollation de saint Jean-Baptiste – se répartit bien en deux chapiteaux jumelés, grâce aux deux systèmes de cercles concentriques.* (*Photo Bulloz.*) Ci-dessous : *Autel* d'AVENAS (*Rhône*).

*Fresque de* VIC *sur Gartempe. École française « à fond clair ».* Adoration des mages. *Le pas des chevaux rythme cette scène mouvementée.* (*Photos Jahan.*)

BERZÉ-LA-VILLE. *Influence byzantine « à fond sombre ».* Vie de saint Blaise. *La spirale part de la tête du martyr et relie les deux scènes, quoique séparées par deux registres différents. C'est le même procédé que sur le chapiteau double de La Daurade (p. 88), mais utilisé pour un effet inverse. (Photos Bulloz.)*




*Fragment de la célèbre tapisserie de* Bayeux *(Calvados). En ces combats épiques, il est normal que les obliques l'emportent sur les verticales, et le déroulement continu des boucles qui circonscrivent les chevaux sur la grande ondulation régulière qui sous-tend l'immense composition.* (*Photos Bulloz.*)

# NOTE CONJOINTE
## *pour expliquer les schémas*

PAR DOM CLAUDE JEAN-NESMY
& DOM ANGELICO SURCHAMP

ESSAYONS d'interpréter les documents que nous présentons (pages 80 à 91). Nous le ferons sans nous cacher ce qu'il y a d'hypothétique en de telles interprétations.

Ainsi, d'après nos recherches, l'artiste roman invente ses formes en se guidant sur trois sortes de directions (rectangulaires, obliques, circulaires) qui polarisent en quelque sorte son dessin. J'emploie ici le terme : polariser, parce qu'il donne l'idée d'une attraction magnétique. Il n'est donc pas question d'une rigueur mathématique; comment d'ailleurs une même ligne obéirait-elle simultanément à trois directions différentes, sinon par simple approximation. Et cette remarque montre à merveille que l'on ne doit pas atteindre une coïncidence absolue des lignes du dessin avec les tracés que nous avons portés sur l'œuvre.

Ces tracés déterminent plutôt une orientation de toute l'œuvre, ils permettent d'y découvrir *un sens* (pour reprendre la terminologie claudélienne, aujourd'hui reprise en charge par la critique d'art), une certaine organisation interne des éléments du dessin, qui explique les apparentes et inutiles « déformations ».

Mais ces schèmes directeurs sont-ils voulus consciemment ? Il est difficile de la savoir. Jean Hubert – dont les travaux sur les fresques de Vic, menés tout à fait indépendamment des nôtres, aboutissent à des résultats si parallèles (1) – Jean Hubert pencherait pour l'affirmative. Faut-il penser au contraire qu'un long apprentissage ait donné l'habitude et comme l'instinct de cette polarisation, si bien que le peintre ou le sculpteur, ayant ces courbes « dans la main », pouvait laisser tout cela guider inconsciemment le jet de son inspiration ?

Peu nous importe, au fond, puisque nous ne faisons pas ici une psychologie de l'artiste, mais une analyse de l'œuvre elle-même et de sa valeur symbolique.

Or, une chose saute aux yeux. L'œuvre se métamorphose selon qu'elle paraît à travers tel ou tel schème de construction. Stable, mesurée, paisible, la polarisation rectangulaire aide à répartir les masses, à donner au tout équilibre et repos. Au contraire, avec les obliques, tout chancelle et semble se mettre en mouvement. C'est le désordre, le chaos. Les œuvres où ce schème domine – le tympan de Conques par exemple – sont peu lisibles.

Arrive le cercle, et l'on éprouve comme un soulagement; le mouvement ne s'y ralentit guère, mais il s'apaise, il s'organise, il se parfait en lui-même. D'ailleurs, là surtout, là seulement, à vrai dire, le schème s'impose avec une rigueur parfaite. On a bien l'impression que c'est l'aboutissement, le but cherché par cette construction si minutieuse.

Il semble donc bien qu'il y ait un *sens* de lecture, et que l'on doive apprécier le schème circulaire comme un terme, ou mieux, une synthèse. Sous cet aspect de sa construction, en effet, l'œuvre garde le bénéfice propre à chacun des deux autres aspects (droites et obliques) : la figuration en cercle donne à l'œil, non pas seulement une impression de mouvement, mais, si j'ose dire, un *besoin de se mouvoir* et de suivre lui-même, successivement, le mouvement des cercles. On en trouvera, plus bas, une explication qui vaut ce qu'elle vaut. Mais le fait lui-même me paraît indéniable et le témoignage des spectateurs que j'ai touchés – jusqu'à présent plusieurs milliers – est unanime sur ce point.

(1) *Les peintures murales de Vic et la tradition géométrique* dans : *Les Cahiers Archéologiques*, 1945, pp. 77-78.

On peut donc, il me semble, établir le rapprochement : cercle-mouvement. Et si l'on se rappelle que le jeu des obliques introduit dans la composition un *mouvement* de bascule (l'oblique est la position naturelle de ce qui est en train de tomber, ou encore, c'est la position de ce qui se met à courir), on ne sera pas loin de saisir le rapport qu'il y a des obliques aux cercles, et qui permet de passer de l'un à l'autre sans heurts : ces deux constructions mettent l'œil en mouvement.

Il y a pourtant une grosse différence. Le mouvement des obliques, je l'ai dit, donne une impression d'inachevé, voire de chaos. Tandis que la courbure du cercle, au contraire, qui se ferme sur lui-même, amène la double impression de retour cyclique, donc d'une certaine stabilité dans le mouvement et d'autre part, d'espace enfermé dans sa courbe, donc *d'intériorité*, ou plus exactement d'intériorisation. Bref, d'une certaine façon, le cercle est en mouvement comme les obliques, mais pourtant stable et donné d'un seul coup, comme une figure géométrique, comme les *carrés* de la première construction, faite sur les droites.

Nous savons d'ailleurs qu'aux yeux de l'homme du moyen-âge, le cercle est la ligne parfaite. Bien plus, il existe dans la Patrologie de nombreux textes qui impliquent une philosophie des nombres et des figures, entre lesquels celui que l'on va lire, et qui est de saint Jérôme, répond particulièrement à ce que nous cherchons ici. C'est un commentaire de la fameuse vision des chérubins qui sont à l'origine du tétramorphe : « Si la prophétie d'Ézéchiel, écrit saint Jérôme, dit que les pieds des chérubins étaient *droits* et leur plante comme la plante du pied d'un veau, c'est-à-dire ronde, c'est que toutes les choses terrestres tendent à s'élever vers les célestes, et, les angles étant émoussés, – voilà bien les obliques ! – à suivre le rond qui est la plus belle de toutes les figures ».

Voici donc noté un passage du carré au cercle par l'oblique, avec son symbolisme : ascension du terrestre au céleste par l'usure du terrestre : autrement dit par le temps qui use toute chose.

Sans doute le texte de saint Jérôme ne prétend pas expliquer les tympans de nos basiliques, et pour cause ! Mais tout de même, les théologiens qui inspiraient de si près les artistes romans avaient accoutumé de lire saint Jérôme bien plus qu'on ne le fait de nos jours. On ne peut non plus oublier que la forme traditionnelle du nimbe céleste est ronde, tout comme celle de la gloire appelée « mandorle » qui entoure le Christ en majesté sur nos tympans, alors qu'en nombre de mosaïques du Nord de l'Italie, les personnages *vivants* encore sur la terre ont un nimbe *carré*.

Ici, mais ici seulement à notre point de vue, nous entrons dans *l'interprétation* avec tout ce qu'elle a nécessairement de conjectural. Nous avons tout de même, pour nous rassurer, ce fait que la plastique romane rencontre, d'après nos explications, la théologie médiévale, ce qui est tout de même assez naturel !

On se rappelle que nous avons *vu* l'œuvre se métamorphoser selon qu'elle était « lue » sous l'un ou l'autre des schèmes de sa construction : stable sous les carrés, mouvementés sous les obliques, parfaite sous les cercles. On n'a point de peine à voir le rapport, la « correspondance » comme eût dit Baudelaire, de ces impressions sensibles avec les valeurs symboliques attribuées par saint Jérôme et l'iconographie romane aux carrés et aux cercles :

cercle ⟶ parfait ⟶ ciel
carré ⟶ arrêté, stable ⟶ l'espace terrestre

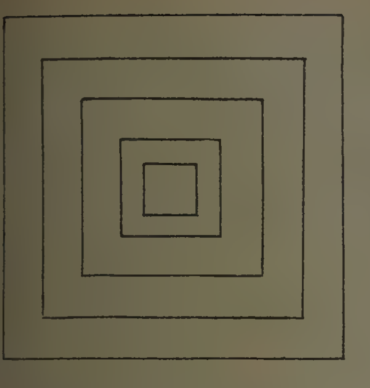


Fig. 1 : Carré - Espace : *Statisme par les droites rectangulaires.*



Fig. 2 : Oblique - Temps : *Mouvement par la rotation du carré.*

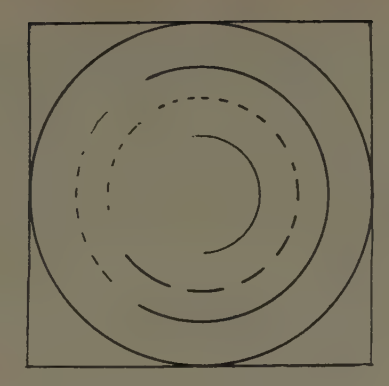


Fig. 3 : Cercle - Éternité : *par l'achèvement du cercle dans le mouvement.*




Fig. 4 : *Schéma d'ensemble : a) nature spatiale statique ; b) nature mobile, temps ; c) nature d'éternité, stabilité dans le mouvement.*

Ce dernier point paraîtra évident si l'on songe que la perspective est donnée par un emboîtement de carrés de plus en plus petits et qui donnent la ligne de faîte. De sorte qu'avec le carré, on aurait en quelque sorte la figure géométrique donnant un véritable *pouvoir* sur l'espace : le pouvoir de le représenter. Il est d'ailleurs assez notable que la Renaissance cherchant, comme l'on sait, l'expression de l'espace, donna au schème de construction sur les carrés une importance presque exclusive. D'où naquit l'œuvre classique dont la composition est spatiale, immobile. D'où l'idée que l'œuvre plastique est un art de *l'espace* et de l'espace seulement.

Supposons maintenant que je fasse pivoter le carré autour d'un axe central (Fig. 2). Il prend des allures de losanges qui donnent les positions successives par où il passe. Mouvement et succession ; on reconnaît déjà que nous sommes dans un ordre de réalité autre que l'espace. C'est le *temps*.

On le montrerait d'une autre manière. Dans cette rotation du carré sur lui-même, il se produit entre les diverses positions successives des intersections, donc des segments. C'est-à-dire, par définition, des éléments *discontinus*.

Or, le discontinu est au principe du nombre : on ne peut compter que des réalités séparées. Nous ne sommes donc plus dans le domaine de l'espace, de la géométrie. Nous sommes dans l'ordre du temps, que les anciens définissaient : *numerus motus* – le compte d'un certain nombre – de secondes, de minutes ou de siècles.

Ainsi de toutes façons le losange est symbole naturel du temps. Je veux dire le losange ou les obliques ; on voit bien que c'est tout un ; de même que, plastiquement parlant, droites rectangulaires ou carrés sont du même ordre. Par contre, rectangulaires et obliques sont de deux ordres différents et, par le truchement de l'œil – immobile ou mis en branle – ces deux types de construction produisent, dans l'*âme* même, deux attitudes très diverses.

Poursuivons l'expérience ; achevons la rotation du carré autour de son axe. Le losange a passé, dans cette révolution, par une infinité de positions successives dont la figure serait un polygone ayant un nombre de côtés égal à celui des positions du losange, donc un nombre infini. On sait que, par définition, ce polygone dont le nombre de côtés est infini forme un *cercle*. Par conséquent, dans l'unique figure du cercle, nous retrouvons cette propriété que notre *œil* avait lui-même constatée d'être une *synthèse* des rectangulaires et des obliques ; c'est le produit d'une révolution complète, donc de la *somme* des positions successives, donc de la somme du temps. Le Cercle, sous cet aspect, semblerait appartenir à l'ordre du temps, il en est en quelque sorte la feperction. Mais d'autre part, le cercle est une figure géométrique simple, donc *une*, s'imposant tout entière d'un seul coup, comme le carré. Et de ce fait, le cercle appartient aussi à l'ordre de l'espace.

On le voit, le vocabulaire change, avec le plan de l'analyse, mais c'est toujours la même constatation :

| | | | |
|---|---|---|---|
| plan *phénoménologique* : | carré | ——→ | stable |
| | oblique | ——→ | mouvement chaotique |
| | cercle | ——→ | mouvement parfait |
| | | | stabilité dans le mouvement |
| plan *intellectuel* : | carré | ——→ | ordre de l'espace ou de la terre |
| | oblique | ——→ | ordre du temps |
| | cercle | ——→ | éternité |

selon que l'avait défini Boèce au v[e] siècle : « *Tota simul perfecta beatitudo* ».

Le cercle a ceci de commun avec l'éternité qu'il a tout à la fois les propriétés du stable et du mouvement, de l'espace et du temps. Et c'est en cela qu'il peut être symbole *naturel* de l'éternité. Je veux dire que ce symbolisme ne lui est pas rajouté, mais inscrit dans sa nature même de cercle.

Tout cela paraîtra bien compliqué, bien abstrait. Ce n'est qu'une analyse, en effet, théorique par conséquent. Elle ne fait pourtant que décomposer et raisonner l'impression globale que la simple lecture de l'œuvre selon ses schèmes successifs fait naître spontanément, et qu'en l'absence même de ces schèmes, qui sont déjà une analyse – plastique cette fois – le touriste le plus naïf enregistre spontanément quand il parle du mouvement, de la vie, du grouillement de toutes ces figures sculptées.

Encore, cependant, habitués aux œuvres classiques bâties sur une construction de type statique (faites pour *représenter*, donc centrées sur un *espace* à simuler), risquons-nous de mal lire l'œuvre romane. Elle n'est pas faite pour nous arrêter et nous permettre de l'apprécier d'un seul coup d'œil. La rotation de ses obliques invite l'œil à parcourir l'œuvre, successivement, comme, on se le rappelle peut-être, nous l'avions déjà noté pour la nef de Vézelay.

Et l'on pourrait faire la même remarque à propos de toute l'architecture romane. On montrerait, par exemple, que le *plan* du rez-de-chaussée de la Tour de Ganzlin à Saint-Benoît-sur-Loire, l'assemblement si bizarre de ses voûtes au 1[er] étage (coupoles accouplées à des voûtes d'arêtes) s'explique par le désir de provoquer à l'intérieur d'une architecture un « mouvement tournant » par le passage du carré au cercle. Marc Hénard vient de faire cette remarque à propos du plan traditionnel des basiliques romanes et de leurs chapelles rayonnantes autour du chœur (1) ; et il faudrait en dire autant de l'élévation des absides, en particulier de l'école auvergnate. Toujours l'on retrouve ce symbolisme, extrêmement simple dans ce qu'il a d'essentiel, et qui est de nous provoquer, par des moyens matériels, à découvrir l'ordre des vérités surnaturelles, l'ordre de Dieu, qui s'appelle *éternité*.

Albert Gleizes, en artiste qu'il est, a réussi à dire cette valeur symbolique des figures circulaires, sans tomber dans la sécheresse et l'abstraction. « La rondeur, écrit-il, est la forme pure, la plastique par excellence, celle qui implique à la fois l'immobile et le mobile, celle où naissent, se développent, s'abolissent et se retrouvent sublimées, uniques, les figures pittoresques, les images descriptives, les temps fugitifs, les combinaisons de couleurs, aspects multiples et inconstants d'une cause identique à ses effets. La forme circulaire est la forme même de notre œil, le rythme en soi, le chant de l'entraînement, la roue de l'épopée, l'esprit lumineux ; tous les arts, séparés par leurs moyens personnels, sont *un* dans la forme, dans le rythme. » (2)

Parce que tous les arts, grâce au rythme circulaire, atteignent Dieu, ou plus exactement, sont un symbole de Dieu, c'est-à-dire, non seulement désignent Dieu, comme par une flèche de direction, mais encore nous mettent en marche vers Dieu, mettent en branle notre œil, et par lui notre âme ; permettent de découvrir ce que c'est qu'un mouvement, une vie parfaite, close en elle-même, intériorisée. L'art, de ce fait, retrouve sa fonction pédagogique, sa valeur intrinsèquement chrétienne. Il redevient capable d'être en quelque sorte, à la mesure humaine évidemment, une révélation de Dieu. Et ceci explique l'intérêt que nous attachons à cet art-là.

(1) *L'atelier de la Rose*, numéro 2, Printemps 1951.

(2) Texte cité et commenté dans un article de Dom Angelico Surchamp sur A. Gleizes paru dans *Témoignages*, Cahier XIV, p. 395.

# *Les Expositions* DE L'ANNÉE SAINTE *en France*

PAR JOSEPH PICHARD



*Le Thrène. Fresque, vers 1164. Nérézi (Macédoine).*

Dans le programme de ses manifestations artistiques, Paris n'a eu garde d'oublier que l'année 1950 qui marquait la coupure du siècle et se prêtait de ce fait à certaines rétrospectives amusantes ou mélancoliques, était aussi et sur un autre plan l'année sainte. Le nombre des expositions parisiennes d'art sacré au cours de cette année a été en vérité surprenant. Chaque grand musée a tenu à avoir la sienne, et aussi bien chaque saison de l'année.

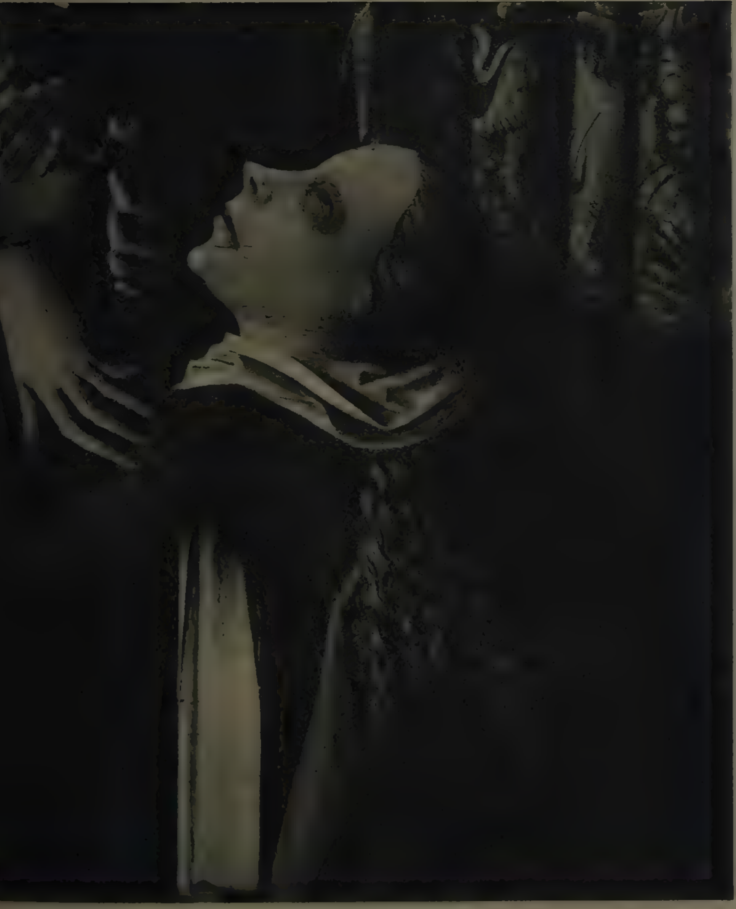
Parlerais-je de cette exposition de crèches modernes à l'église Saint-Germain-des-Prés, qui s'est ouverte exactement avec l'année ? Ce n'était qu'une manifestation mineure, qui toutefois a suscité bien des commentaires, les uns élogieux, d'autres indignés, et qui s'est terminée par un peu de casse.

La première manifestation importante eut pour cadre le musée de la fresque au Palais de Chaillot. On y présentait les relevés des principales décorations des églises yougoslaves. Ensemble très important, exécuté en partie par l'équipe des peintres à qui nous devons le musée des fresques françaises. L'intérêt des peintures des églises serbes, c'est, en dehors de leur beauté intrinsèque, leur échelonnement sur quatre siècles et la lente évolution qui, du XIIe au XVe siècle, conduit un art tout héraldique à des recherches naturalistes d'attitude et d'expression. La Yougoslavie est voisine de l'Italie, et un certain parallélisme s'établit un moment entre l'art des deux pays. L'exposition des fresques yougoslaves a constitué, au seuil de l'année jubilaire, une leçon d'art chrétien traditionnel.

Le musée du Louvre a ensuite présenté à l'Orangerie des Tuileries « les Primitifs allemands ». Exposition d'art sacré assurément, car il n'y avait pas une des peintures exposées qui ne fût religieuse. L'art allemand des XIVe et XVe siècles était peu connu en France. Le Petit Palais, qui abritait l'an dernier une sélection d'œuvres prêtées par la Pinacothèque de Munich, nous en avait déjà fait connaître quelques belles pièces. L'exposition de l'Orangerie nous a permis d'en prendre une connaissance plus approfondie. Les deux principales tendances de l'art primitif allemand y étaient représentées par des œuvres très caractéristiques : d'une part la douceur idéaliste de l'art colonial dont Lechner demeure le témoin parfait, d'autre part l'expressionisme violent et parfois caricatural qui a commandé tout l'art danubien, et dont l'œuvre d'un Mulcher marque l'un des points culminants. En notre époque où l'expressionisme est redevenu l'une des voies principales de l'art religieux, cette exposition ne pouvait manquer de passionner bien des peintres. Il était de toute façon intéressant qu'après la peinture murale romano-byzantine nous fût montrée cette autre forme authentique de l'art chrétien.

La Bibliothèque nationale qui avait accroché dans ses galeries une suite de dessins provenant de la collection « l'Albertina » de





Ci-contre : *Vierge et Enfant. Provient de l'ermitage de Saint-Sauveur près Limay (Seine-et-Oise). Fin* XII^e *siècle. Bois polychromé, hauteur 0^m 94.* En dessous : *Le Maître du Retable des Réguliers : Marie-Madeleine (détail de la Crucifixion). Carlsruhe, Staatliche Kunsthalle.*

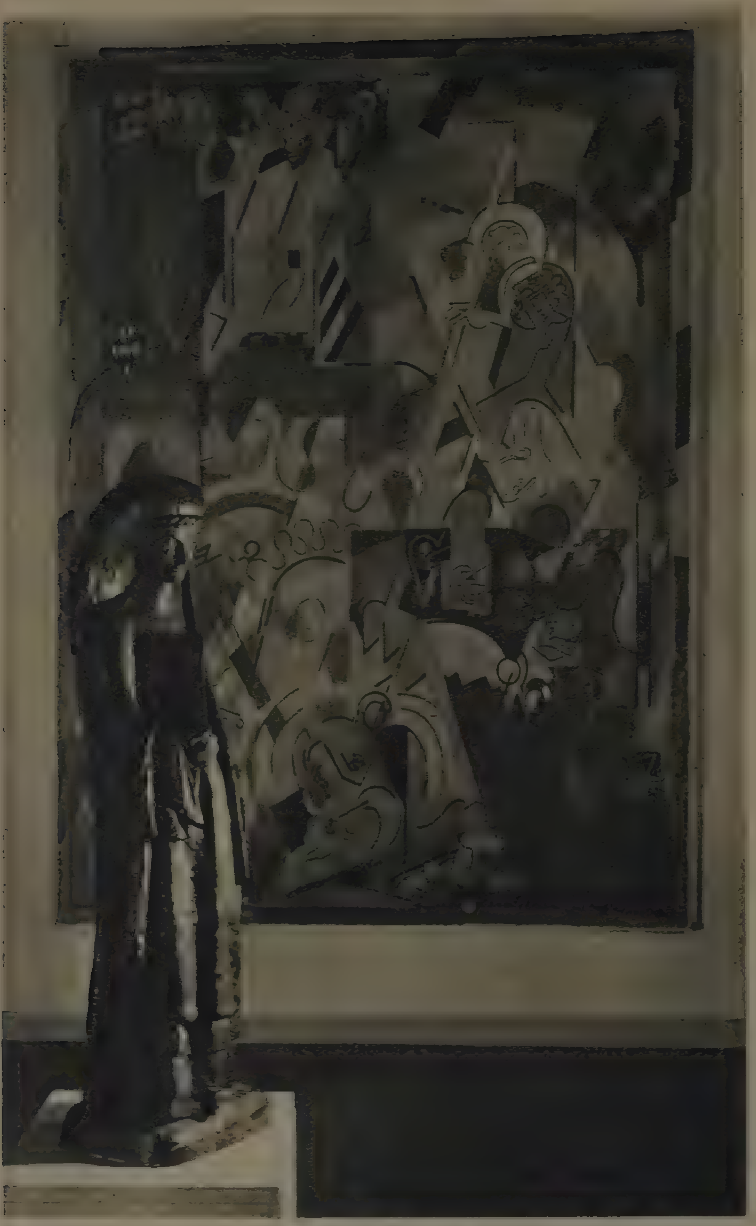
Vienne offrait alors aux amateurs d'art sacré de fort belles pièces de Raphaël, de Dürer, de Brueghel, de Rembrandt... Cette exposition n'était pas terminée que s'ouvrait au Petit Palais celle de la Vierge dans l'art français. Manifestation qui plus encore que les précédentes était liée à l'année sainte, et qui avait été voulue comme telle par le Conseil Municipal de Paris. M. André Chamson, conservateur du Petit Palais, en avait assuré la réalisation avec l'aide de MM. Verrier et Dupont, inspecteurs généraux des Monuments historiques. On ne dénombrera jamais les œuvres d'art que le culte de la Vierge a inspirées au cours des âges. On n'avait pas cherché à réunir au Petit Palais les pièces les plus illustres, mais un certain nombre des plus caractéristiques de chaque époque et de chaque région françaises.

Après quelques ivoires et manuscrits carolingiens venaient ces vierges romanes, solidement assises sur leurs trônes rustiques et dont toute la raison d'être est cet enfant qu'elles présentent sur leurs genoux. De la première période gothique, la plus belle époque de l'art français, on n'avait réuni que quelques rares pièces. La raison en est, je pense, que la sculpture revêtait alors un caractère monumental qui la rend peu transportable, et on a voulu, fort heureusement, éviter les moulages. Le XIV^e siècle était au contraire très abondamment représenté. C'est le temps où la statuaire se détache du mur, devient plus humaine, trop humaine peut-être, et l'on a conservé dans de très nombreuses églises anciennes des Vierges à l'Enfant de cette époque. A partir du XV^e siècle, l'intérêt se partage entre les peintures et les sculptures. Le XVII^e siècle, qui a été un grand siècle d'art français, a produit peu de grandes œuvres religieuses, à part quelques admirables peintures de Georges La Tour, le peintre de la « vie intérieure ». Le XVIII^e siècle est plus pauvre encore. Aussi n'a-t-on voulu retenir de la fin de ce siècle et du début du XIX^e que des œuvres de caractère populaire : ex-votos et bois rustiques. On regrettait l'absence totale de peintures et sculptures contemporaines. L'exposition de « La Vierge dans l'art français », qui a été extrêmement visitée, n'en a pas moins constitué un grand témoignage de la dévotion à la Vierge à travers les temps et de la diversité des œuvres qu'elle a inspirées.

En ce qui concerne l'art religieux contemporain, il existe d'ailleurs des salles à Paris qui sont spécialement désignées pour l'accueillir. Ce sont celles du Musée d'art moderne. L'année 1950 ne s'est pas écoulée sans que ces salles ne se soient en effet ouvertes aux œuvres religieuses des artistes d'aujourd'hui. Cette exposition offrait d'ailleurs un caractère en partie rétrospectif. Elle débutait avec Ingres et Delacroix. Quelques-unes des rares œuvres religieuses des grands peintres français du XIX^e siècle y furent présentées, et particulièrement celles des « symbolistes » au milieu desquels devait naître le mouvement de l'art sacré moderne. Bien qu'ils n'aient pas proprement formé groupe, il faut citer au même titre parmi ces précurseurs : Puvis de Chavannes, Carrière, Moreau, Odilon Redon, Gauguin, Sérusier.

C'est dans le voisinage de ces peintres que se forma Maurice Denis qui fut, au début de ce siècle, le véritable rénovateur de l'art sacré en France. L'œuvre religieuse de Maurice Denis est considérable, elle comprend des illustrations de livres, des tableaux, des peintures murales. Il y faut inclure la fondation et la direction, pendant plus de vingt ans, des « ateliers d'art sacré », et plus que tout encore peut-être l'exemple d'un peintre qui a appris à ses confrères et aux milieux catholiques que l'art chrétien pouvait être encore un art vivant.

Georges Desvallières, qui vient de disparaître au seuil de sa quatre-vingt dixième année, a laissé, lui aussi, une œuvre religieuse considérable. Son action fut d'ailleurs étroitement liée à celle de Maurice Denis. L'exposition du Musée d'art moderne, qui mesura un peu parcimonieusement la place à Desvallières, accorda, d'ailleurs à juste titre, toute une salle à Rouault, dont l'œuvre porte l'art religieux contemporain au niveau des plus grandes œuvres du passé. Albert Gleizes



*Peinture d'Albert Gleizes. Statue de Sainte Barbe par Bourdelle. Exposition d'art sacré au Musée d'art moderne, à Paris. (Photo Jean Collas.)*

qui a vu dans le cubisme une des voies les plus naturellement ouvertes à l'art sacré jusque dans ce qu'il peut avoir de plus traditionnel, a aujourd'hui de nombreux disciples. Chagall et Bauchamps sont les témoins d'un art plus imaginatif et instinctif qui peut devenir aussi art sacré. L'exposition faisait une large place à la tapisserie, avec les œuvres de Dom Robert et la grande tenture de Lurçat pour l'église d'Assy. Elle se terminait sur les œuvres plus récentes de Manessier, peintre encore jeune, mais dont la notoriété a déjà dépassé le milieu des galeries parisiennes.

Assurément, cette exposition ne résumait pas tout l'art religieux contemporain, elle n'y prétendait d'ailleurs pas. Son objet, comme l'est normalement celui d'un musée, fut de présenter des œuvres d'artistes consacrés plutôt que de se livrer à des découvertes. Tout au plus se compromit-elle un peu en ne s'intéressant, parmi les jeunes peintres, qu'à quelques abstraits.

Il restait place pour d'autres manifestations. L'exposition d'art sacré de Vézelay fut l'une de celles-là. Faisant suite, après deux années, à celle du Palais des Papes d'Avignon, elle avait aussi pour fin de confronter quelques peintures récentes à de grandes architectures anciennes. Certains groupes s'y remarquaient, particulièrement celui des artistes réunis autour du Centre d'art sacré, soit Le Chevallier, Pauline Peugniez, Lambert-Rucki, Olesievicz, Rocher, Barillet, Bony, Janie Pichard, Adeline Hébert-Stevens, également l'atelier du « Cœur meurtry » des Bénédictins de la Pierre-qui-Vire, celui de Zographos, et d'autre part des artistes et artisans isolés, tels Lombard, Jannot, Vera Pagava, Jean Desprès, Lerat, Magodon, Le Molt. Il est question qu'une nouvelle exposition réunisse prochainement à Paris ces artistes, dont l'œuvre, en cours de réalisation, n'a pas encore pris cette forme définitive qui la désigne à l'attention des historiens de l'art.

L'année 1950 a d'ailleurs vu mieux que des expositions : la décoration de quelques sanctuaires. Ce n'est encore qu'un début, car la reconstruction commence à peine, mais on ne peut dire que ce soit un début timide. L'église d'Assy a été officiellement inaugurée au mois d'août. Dans le même temps s'achève la chapelle de Vence. On connaît les noms prestigieux des artistes qui ont collaboré à ces deux sanctuaires : Bonnard, Rouault, Braque, Léger, Matisse, Lurçat et qulques autres. L'importance de l'église d'Assy dans l'histoire de l'art religieux contemporain serait difficilement exagérée. Il s'agit cette fois-ci, non plus de l'initiative de quelques artistes chrétiens tels Denis et Desvallières, mais de l'apport à peu près unanime à l'Église de tous les grands artistes de l'époque. Cet apport est-il d'un bout à l'autre parfaitement authentique ? Autrement dit constitue-t-il de la part des artistes un hommage sincère et médité à la religion ? On ne peut répondre à cette question sans avoir étudié attentivement chacune des œuvres et recueilli les confidences des artistes qui les ont exécutées. Il y aura certainement des réserves à faire sur la valeur artistique et plus encore sur la valeur religieuse de telle peinture ou mosaïque. L'ensemble constitue cependant plus qu'une curiosité, elle marque l'ouverture de l'Église à l'art moderne dans ses plus glorieux représentants, et par la brèche ouverte beaucoup d'autres passeront désormais.

Les divers ateliers d'art sacré ont de leur côté réalisé au cours de l'année des travaux intéressants, particulièrement en ce qui concerne le vitrail. Je signalerai les importantes verrières de Le Chevallier à la cathédrale de Besançon et à la Basilique du Sacré-Cœur à Montmartre. D'autres verrières moins importantes mais non moins intéressantes sont sorties du même atelier, ainsi celles de Pfastalt et d'Aschbach en Alsace, celles de Villers Bretonneux et de Bourg-Saint-Pierre dans le Valais suisse et un grand vitrail pour l'église de Bourg-en-Bresse. Jean Barillet, qui a repris l'atelier de son père, a fait les vitraux de la chapelle de la Vierge à Argenteuil et prépare ceux de la Basilique Saint-Sauveur à Rennes. Paul Bony, le collaborateur de Rouault et de Matisse pour Assy et Vence, a travaillé pour Saint-Pierre et Quilbignon dans le Finistère, pour Larchamps et Semallé dans l'Orne, pour Aulnay-sur-Odon dans le Calvados, et son frère Jacques Bony, le décorateur de quelques charmantes églises du Doubs, pour Dingy-Saint-Clair près d'Annecy. Maurice Rocher, outre la grande fresque exécutée pour la centrale d'action catholique à Caen, a refait les vitraux des églises de Beaumont en Ange et Saint-Jean-le-Blanc (Calvados), Max Ingrand, ceux de l'église Notre-Dame du Pré au Mans.

Il convient de ne pas oublier, parmi les meilleures réalisations d'art religieux de l'année, le chemin de croix de Zack pour l'église de Carsac (Dordogne), les vitraux de Manessier pour l'église des Brézeux dans le Doubs, les peintures d'Olesievicz pour plusieurs églises du même département, le chemin de croix de Adeline Hébert-Stevens pour Thonon et les ensembles de statues de Lambert-Rucki pour Saint-Benoît-du-Lac (Canada), pour Saint-Martin de Laigle en France et pour Floreffe, Namur et Bertrix en Belgique.

Cette liste est encourageante, et cependant il faut bien reconnaître que dans l'ensemble des travaux exécutés pour les églises au cours de l'année 1950 elle représente peu de chose. La plupart des commandes continuent d'être recueillies par des ateliers de valeur artistique très secondaire, sinon parfois complètement nulle. De même, et cela est encore plus grave, les projets de construction sont la plupart du temps signés d'architectes sans talent, d'ailleurs routiniers et qui refont en 1950 ces sortes de pastiches composites, dépouvus de style, sinon de prétention, qui avaient déjà affligé tant de nos villes de France pendant le premier quart de ce siècle. Malgré les grandes manifestations et réalisations d'art que je viens de signaler, la cause de l'art religieux est loin encore d'être gagnée. La laideur l'emporte souvent sur la beauté et il convient que les hommes avertis et animés du zèle de la maison de Dieu demeurent vigilants et combattifs.

# OÙ L'INCOMPÉTENCE *et le mauvais goût* DEVIENNENT SABOTEURS

*Ainsi que nos fidèles lecteurs l'auront pu remarquer, nous nous sommes fait une règle, à* L'Art d'Eglise, *de présenter des réalisations à titre documentaire ou exemplaire, c'est-à-dire de faire œuvre positive, ne donnant occasionnellement dans la critique que pour souligner les saines lois de l'art vrai, et, par là même, déjà vraiment religieux. Il y a une tâche d'utilité certaine et même urgente à mettre le doigt sur toutes les malversations qui se rencontrent dans le domaine de l'art sacré, et qui usurpent et* profanent *cet adjectif en même temps que le substantif. Cette tâche n'est pas la nôtre. Mais le cas que relève notre éminent collaborateur M. Joseph Pichard nous paraît devoir intéresser nos lecteurs, qui ont apprécié à sa valeur « l'effort diocésain » de Namur, que M. l'abbé Lanotte leur a présenté dans nos colonnes. Ils y verront une alerte à la manière sommaire et désinvolte dont on résoud encore trop souvent les problèmes d'art d'Eglise, et un avertissement à* l'ascèse d'intégrité *qu'exige, au contraire, leur abord.*

J'ARRIVE d'Etalle (diocèse de Namur). Très intéressé par la longue étude de l'abbé Lanotte, parue dans le dernier numéro de *L'Art d'Eglise* et me rendant à un congrès international des critiques d'art à Amsterdam, je me suis arrêté à Namur. Je voulais voir personnellement quelques-unes des récentes réalisations dont nous entretenait l'abbé Lanotte. Je dois dire que cette visite m'a vivement intéressé et je pense qu'il y a beaucoup à espérer pour l'art sacré du diocèse de Namur au cours des prochaines années.

Toutefois une grave déception m'attendait au cours de cette visite et les faits dont j'ai eu à prendre connaissance sont, je crois, assez sérieux et assez significatifs pour fournir une suite à l'étude de M. l'abbé Lanotte.

Parmi les œuvres d'art sacré qui ont marqué l'effort de ces dernières années, j'ai été spécialement attentif à celles de Maurice Rocher. Vitraux, peintures à fresque, tableaux de chevalet, on trouve dans les œuvres de cet artiste à la fois la nette affirmative d'un style et un profond sentiment des réalités chrétiennes.

Je me réjouissais donc de voir deux grandes fresques signées par lui, et en même temps de savoir qu'on lui avait confié la remise en état d'une de ces églises comme il en est tant, où l'apport d'autels néo-gothiques, de statues de plâtre et chemin de croix de fabrication saint-sulpicienne, de fades imageries à usage de vitraux ont créé, au cours du dernier siècle, un climat écœurant de religiosité à bon marché.

J'ai bien trouvé dans les bas-côtés de l'église d'Etalle les deux fresques de Maurice Rocher (1) et j'ai vite senti quel apport vivifiant elles auraient constitué pour cette église si le programme dont elles étaient l'amorce avait été poursuivi. Malheureusement ce programme a été interrompu en cours d'exécution et on lui en a substitué un autre qui peut se résumer en deux mots : la glorification de l'incompétence en même temps que de l'industrie saint-sulpicienne (ce qui est d'ailleurs la même chose).

On s'est adressé, à cet effet, à un peintre en bâtiments qui a commencé par recouvrir les murs de l'église de subtils badigeons. Ceux-ci rappellent assez bien l'éventaire de marchands de cornets de glace aux parfums et colorations divers, et viennent bien inutilement souligner les particularités d'une architecture du XIX[e] siècle, qu'il fallait au contraire noyer dans une teinte uniforme et neutre. Mis en appétit par un si beau travail, le peintre en bâtiments ne s'en est pas tenu là. Il a consciencieusement passé au vernis les vingt-et-une statues (ni plus, ni moins) de plâtre coloré dont s'enorgueillit l'église d'Etalle et aussi bien les quatorze reliefs de même polychromie du chemin de croix. Pendant qu'il y était, il a peint en couleurs de catafalque, soit argent, noir et or, deux dalles mortuaires gravées des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Mais le plus beau travail a été exécuté dans le chœur même de l'église. Maurice Rocher devait relier ses peintures des bas-côtés par une fresque décorant le mur d'abside. S'aidant de quelques chromos empruntés à des missels de première communion, le maître improvisé a couvert ce mur de symboles eucharistiques traités à la règle et au compas, auxquels il a pris soin d'ajouter quelques éléments décoratifs empruntés aux fresques de Maurice Rocher (qui évidemment n'avaient plus là aucune raison d'être).

Le résultat de tout cela, c'est d'abord une église propre comme un sou neuf, propre exactement comme le sont certains appartements dont une patiente ménagère astique journellement les hideux bibelots et les meubles tarabiscotés dont personne ensuite ne peut plus ignorer la laideur.

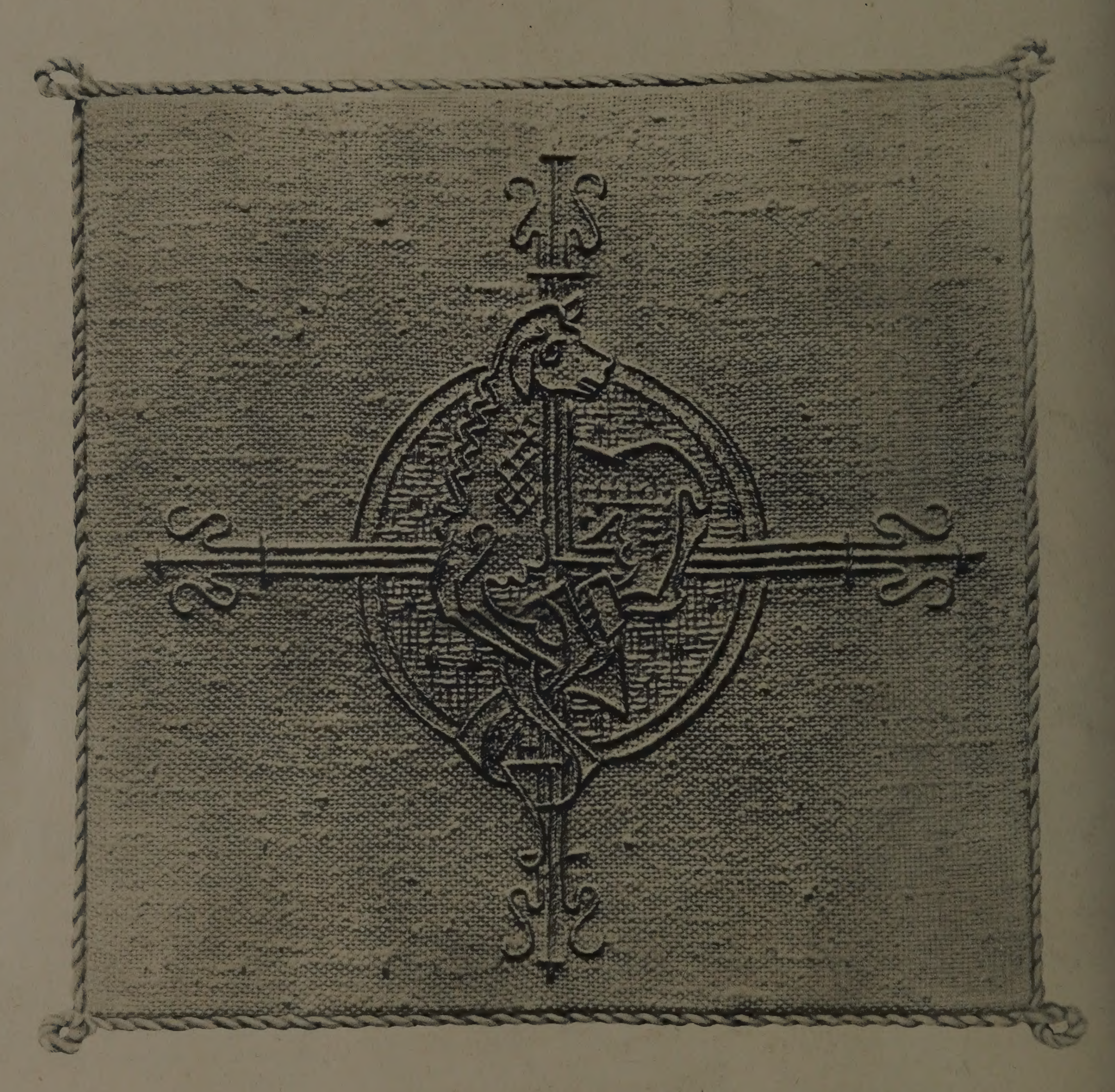
Non, il n'existe plus, ni dans la rue Bonaparte, ni dans ses nombreuses succursales, une boutique où la pieuse camelote des marchands du temple soit présentée avec un tel luxe de propreté.

Hélas! on regrette la poussière et ses pudeurs! C'est ensuite un affront fait à un artiste qui dirige actuellement à Paris les élèves du Centre d'Art Sacré et à qui il eût certainement mieux valu ne rien demander. Quant à la Commission d'Art Sacré, elle s'est simplement trouvée devant le fait accompli.

Je pense que cet incident ne pouvait être passé sous silence. Toutefois je ne voudrais pas en exagérer l'importance. Il ne m'a pas fait oublier les autres réalisations très heureuses du diocèse de Namur dans le domaine de l'art sacré, ni la qualité d'un travail d'ensemble auquel je tiens à rendre le plus sincère hommage.

Joseph PICHARD,
*Fondateur de* L'Art Sacré.

(1) On se reportera à *L'Art d'Eglise*, n[os] 2-3, 1950, pages 29, 49, 64 et 65.



*Pale de calice. Lin gros fil, broderie de soie blanche d'après un dessin de Michel Martens.*


*Imprimi potest*
*Ex Sti Andreae, 10 Julii 1951*
*D. Joannes Delacroix, Prior.*

*Imprimatur*
*Mechliniae, 15 Julii 1951*
*† L. Suenens, Vic. gen*

*Imprimé en Belgique, sur les presses d'héliogravure de*
*C. Van Cortenbergh, 12, rue de l'Empereur, Bruxelles*